



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

**A OPINIÃO NA CRÍTICA TEATRAL: UM RECORTE SOBRE DÉCIO DE
ALMEIDA PRADO E YAN MICHALSKI**

CAROLINA DE SOUZA LEAL

**Rio de Janeiro
2009**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

**A OPINIÃO NA CRÍTICA TEATRAL: UM RECORTE SOBRE DÉCIO DE
ALMEIDA PRADO E YAN MICHALSKI**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social - Jornalismo

CAROLINA DE SOUZA LEAL

Orientadora: Profa. Dra. Carmem Gadelha

**Rio de Janeiro
2009**

FICHA CATALOGRÁFICA

LEAL, Carolina de Souza

A opinião na crítica teatral: um recorte sobre Décio de Almeida Prado e Yan Michalski. Rio de Janeiro, 2009.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo)
– Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de
Comunicação – ECO.

Orientadora: profa. Dra.Carmem Gadelha

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a **Monografia opinião na crítica teatral: um recorte sobre Décio de Almeida Prado e Yan Michalski**, elaborada por Carolina de Souza Leal.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Carmem Gadelha

Curso de Artes Cênicas – Hab. Direção Teatral – UFRJ

Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure

Curso de Artes Cênicas – Hab. Direção Teatral – UFRJ

Prof. Augusto Gazir

Curso de Comunicação Social – Hab. Jornalismo – UFRJ

LEAL, Carolina de Souza. **A opinião na crítica teatral: um recorte sobre Décio de Almeida Prado e Yan Michalski**. Rio de Janeiro, 2009. Orientadora: Carmem Gadelha. Rio de Janeiro: UFRJ/ ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho busca levantar características e posicionamentos da crítica teatral moderna, a partir de um recorte no trabalho de Décio de Almeida Prado, que atuou no jornal *O Estado de São Paulo* e Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*. A investigação pretende mostrar o que era essa atividade durante o período considerado o auge da crítica teatral brasileira e as relações desses críticos com as tensões da arte na época. Para isso, analisa-se o trabalho iniciado por Almeida Prado, que influenciou toda uma geração de críticos, junto ao trabalho de Yan Michalski, que parte do modelo de crítica moderna já consolidada e vai além do espetáculo, realizando uma cobertura mais ampla dos assuntos que cercavam o meio teatral na época. Com isso, deseja-se historicizar um período da crítica e reconhecer nesses exemplos as limitações e possibilidades do trabalho do crítico em imprensa não-especializada, apontando caminhos para a cobertura de teatro na mídia impressa.

AGRADEÇO

À Carmem Gadelha, pela compreensão e boa vontade com as quais me guiou por caminhos desconhecidos onde, antes dela, eu conseguia apenas tatear às escuras.

À família, pela força e apoio de sempre. Vocês fazem o meu samba ir para frente.

Aos amigos, que acolhem diariamente os meus devaneios e me ajudam a seguir.

À Andressa Motta, por existir e contribuir para a minha existência.

À UFRJ, por abrir as portas para que eu me tornasse uma pessoa mais crítica. Com a ECO, as várias matérias de outros cursos nas quais me inscrevi e o convívio com o colegas e professores, minha formação tornou-se mais completa.

Ao curso de Direção Teatral que, com suas mostras, performances no corredor, gritos no laguinho, brancas-de-neve no banheiro e matérias eletivas, fez da ECO um lugar mais lúdico e enalteceu o meu gosto pelas artes cênicas.

Ao Mistério, que me jogou no mundo e me deixou pensando o porquê de tudo isso.

Sumário

1. Introdução

2. O conceito de crítica

2.1. A crítica como construção de inteligência

2.2. Crítica jornalística: opinião e valor

3. A crítica jornalística a partir de 1940: entre o ensaio e a opinião

4. Uma crítica moderna: Décio de Almeida Prado e Yan Michalski

4.1. Encenando a “grande arte”

4.2. Risos *versus* ideias na modernização do teatro brasileiro

4.3. A crítica em defesa de uma arte não-comercial

5. O teatro além do espetáculo: um olhar amplo sobre o trabalho crítico de Yan Michalski

6. Conclusão

7. Referências Bibliográficas

1. Introdução

Este trabalho propõe uma análise sobre a crítica teatral iniciada por Décio de Almeida Prado, que embalou e foi adensada por toda uma geração de críticos jornalísticos no Brasil, a partir da década de 1940. Investiga-se o que muda na crítica teatral dessa época em relação ao que se fazia na imprensa anteriormente e quais suas características principais que a diferenciam da crítica feita nos jornais atualmente. Em suma, tenta-se apontar quais as particularidades dessa crítica, que renomou profissionais da imprensa como os “grandes” críticos brasileiros em um período no qual os jornais abriam considerável espaço para os assuntos relativos à cultura e, conseqüentemente, ao teatro.

A proposta de monografia surgiu com mais vigor a partir de uma reportagem da revista Piauí, que permitiu ilustrar os debates atuais em torno do objeto de pesquisa: a crítica teatral. Intitulada *O último crítico*, a matéria publicada em setembro de 2008 narra um pouco da vida e obra de Sábato Magaldi, ex-crítico do jornal *O Estado de São Paulo* e considera-o, por meio de depoimentos diversos, o último grande crítico vivo. Esses depoimentos comparam a crítica atual com um modelo de crítica iniciado por Décio de Almeida Prado, crítico que assume a coluna Palcos e Circos do *Estadão* em 1943. Recorto abaixo alguns dos trechos da reportagem sobre o assunto, com depoimentos das professoras acadêmicas da Universidade de São Paulo Iná Carmargo Costa e Mariângela Alves de Lima, da escritora Maria Adelaide Amaral e do próprio Sábato Magaldi:

Iná (Carmargo Costa) diz que é impossível aparecer outro crítico da dimensão de (Décio) Almeida Prado “por culpa do Brasil, que além de ter passado por uma ditadura, ficou pior em todos os sentidos. Como a crítica é um trabalho de inteligência, o país ficou mais burro”

“A crítica ficou opinativa, perdeu a importância, junto com as pessoas intelectualmente preparadas”, disse Mariângela (Alves de Lima). “Isso foi embora com Décio e Sábato, a crítica como missão acabou. Sábato é o último”

Já (Sábato) Magaldi, ao falar dos grandes críticos classificou Paulo Francis de “gigante”

“O Sábato detectou que eu era uma autora de teatro quando leu meu texto *A Resistência*, em 1979”, disse Maria Adelaide (Amaral). “Ele é o

último dos grandes críticos, hoje só tem resenhista machista e ignorante”¹

É importante destacar as aspas de Mariângela Alves de Lima, onde ela afirma que a crítica ficou “opinativa”, um discurso muito vigente nos ataques à crítica produzida na imprensa atualmente. A questão da opinião na crítica tornou-se uma curiosidade central, tanto no que diz respeito aos efeitos da difusão da opinião a partir de um veículo de comunicação de massas, quanto em qual seria o papel da crítica, de fato.

Se a crítica em um jornal se reduz a um resumo de um espetáculo junto à opinião de alguém que está em uma posição privilegiada, pode-se dizer que o papel da crítica fica limitado ao marketing cultural, já que essa opinião difundida acaba por interferir nas demais opiniões sobre o espetáculo e, por fim, na produção cultural. Daí, justifica-se o fato de alguns artistas entrarem em desavenças com a crítica, afinal, esta seria apenas uma opinião entre muitas outras de pessoas conhecedoras ou não do assunto.

Buscando entender como a crítica poderia ser diferente da simples opinião e qual seria o seu papel para a arte teatral, este trabalho focou-se no estudo desses nomeados “grandes críticos”, como citado na matéria da Piauí. Afinal, o que é a crítica e por que essa geração de críticos é nomeada como grandes nomes da crítica teatral brasileira? E mais, considerando a subjetividade de cada indivíduo em relação à arte é possível fazer uma crítica isenta? Se não é possível uma crítica isenta, seria a crítica jornalística, então, apenas uma opinião ou um trunfo para o marketing cultural? Entre as questões, fica a pergunta central: quais são as características do modelo de crítica iniciado por Décio de Almeida Prado, a partir de 1940, intitulada uma “grande” crítica e por que ela era encarada pelo crítico “como missão”, como citam Maria Adelaide Amaral e Mariângela Alves de Lima na matéria?

Para iniciar o estudo, busca-se entender o conceito de crítica de maneira ampla, percebendo a noção de crítica frente à ideia da crítica jornalística e fazendo observações sobre o teatro como um objeto semiológico diferenciado por apresentar ao espectador – e, claro, ao crítico – várias informações e signos que irão compor a totalidade da peça.

Em seguida, adentrando na especialidade da crítica jornalística, analisa-se o público como fator condicionante da atividade jornalística, assim como questões

¹ NORMA, Couri. “O último crítico”. In: Revista Piauí, São Paulo, nº 24, p. 58-60, set. 2009.

relacionadas à opinião, como a construção de valor e verdades, que serão difundidas pelo veículo de comunicação de massa em que o crítico realiza o seu trabalho.

Feitas considerações sobre a crítica jornalística, o foco direciona-se para a crítica que surge a partir dos anos 1940, com toda a mobilização que o trabalho feito por Décio de Almeida Prado teve na inspiração de futuros críticos, influenciando uma geração intitulada “críticos modernos”. Busca-se contextualizar, de forma breve, o surgimento desses críticos com um tempo em que a imprensa concedia grande espaço a debates na área de cultura e, consequentemente, à crítica.

Partindo então para o contexto do teatro na época em que estes críticos atuam, com embates entre um nascente movimento teatral que será intitulado pelos próprios críticos de “teatro moderno” e outros gêneros teatrais presentes no Brasil, a análise centra-se no posicionamento desses críticos em relação ao momento teatral da época e busca-se perceber como fica a questão da opinião nesses artigos.

Para o estudo das críticas, é feito um recorte que inicia-se nos últimos anos de trabalho de Décio de Almeida Prado e segue ao longo da carreira de Yan Michalski. Quando Almeida Prado abandona o seu posto de crítico teatral na coluna Palcos e Circos do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1968, Yan Michalski começava os primeiros dos seus 20 anos de carreira na coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, ocupada em 1963 e deixada em 1982. Esse recorte no período que intercede o trabalho dos dois críticos, ou seja, a partir de 1963, permite analisar um momento de um teatro moderno no Brasil já reconhecido e a crítica inaugurada por Décio já consolidada. Além disso, perceber o trabalho de Michalski que, embora influenciado por Décio, ultrapassa os limites da análise do espetáculo.

É importante lembrar que o “moderno”, quando se fala de teatro e crítica, é o conceito é plural, ligado a muitos e diferentes marcos e aspectos, e instituir um marco ou datas históricas para o início do que é moderno nos cega diante da percepção da continuidade histórica. Afinal, muito havia de moderno no teatro, antes que ele próprio se entendesse como moderno. Por isso, o recorte que fazemos aqui deste moderno centra-se no advento da encenação no Brasil. Aborda-se o período de uma crítica que surge no Brasil junto à ideia do encenador no teatro e de atualização com experiências de teatro em países europeus. Um teatro que passa a ser entendido a partir da leitura e interpretação de um texto em relação aos diversos signos que compõem o espetáculo.

Tendo em recorte Décio de Almeida Prado e Yan Michalski como exemplares desta crítica, aborda-se tanto os embates de gêneros no teatro, que podem ser percebidos

até hoje, quanto o momento da Ditadura Militar, em que Michalski continuará atuando como crítico. No longo período de repressão na arte e na imprensa, ou melhor, no veículo ao qual o crítico está condicionado em seu trabalho e no seu objeto de estudo, busca-se assim perceber até que ponto as interferências do período repressor no jornal e no teatro afetam o trabalho do crítico.

Por fim, um capítulo será dedicado especificamente ao trabalho crítico realizado por Yan Michalski, que vai além da observação do espetáculo. Ou seja, relatar de maneira breve, porém ampla, o envolvimento de Michalski com o teatro e os temas abordados em sua coluna que não abordam a apenas análise de cada espetáculo. Críticas, artigos ou livros que discutam, por exemplo, tendências estéticas na comunidade teatral, balanços das produções do ano, os problemas e condicionantes na política de incentivo ao teatro e na produção cultural ou condições precárias do teatro da época, entre outros.

Vale ressaltar que esse trabalho não pretende adentrar em características da crítica atual ou de épocas anteriores a Décio de Almeida Prado, que será aqui tratado como um ponto de partida para analisar um período da crítica brasileira. A análise se prenderá às características da crítica da época percebendo e levantando observações de aspectos que ela tenha de específico e como fica a questão da opinião nestes críticos para que seja compreendido, afinal, o que é a crítica jornalística no Brasil, a partir do que se define como o grande período desta crítica.

2. O conceito de crítica

Quando se fala em crítica, muito se confunde sobre a função geral da crítica em relação à crítica jornalística, por serem os jornais um meio de popularização do trabalho do crítico. No entanto, a crítica em um jornal está condicionada ao fator do público e dos interesses do veículo em que está. Isto agrega especificidades a esta crítica que podem passar despercebidas ao trabalho do crítico como, por exemplo, que sendo a imprensa um meio de conversação, o trabalho do crítico não só difunde como também forma opiniões.

Para além das matérias jornalísticas, anúncios, serviços conhecidos como “tijolinhos”, está a crítica, que resulta como uma espécie de última palavra sobre o espetáculo. O crítico ganha a imagem de alguém que tem conhecimento da obra e veicula uma análise e sua opinião sobre a arte, o que pode influenciar diretamente nos rumos da produção cultural. Ao mesmo tempo, e é importante destacar essa tensão, o abuso dos juízos de valor, que influenciam a opinião do público, também pode desqualificar o crítico como um intelectual de olhar apurado e conhecedor da arte, já que sua opinião é apenas uma sobre muitas outras. E, sendo assim, também está cercada da subjetividade, simpatias e antipatias e modismos de uma época que atingem o próprio crítico.

Por estar em uma posição privilegiada de enunciação, ou seja, o jornal, e pelos juízos de valor que faz sobre a obra a opinião do crítico jornalístico acaba despertando sentimentos de artistas que podem sentir-se injustiçados ou incompreendidos. A assertiva bem humorada de Procópio Ferreira já alertava: “O artista tem sempre a impressão de que a crítica, quando é boa, é a opinião de toda gente; quando má, é apenas o juízo de um imbecil”. (PRADO, 1984, p. 87). Esta frase também chama a atenção para a curiosa contradição de que, ainda que o crítico jornalístico se desqualifique perante parte de seu público pelo discurso judicativo, quando a opinião da figura polêmica do crítico vai a favor da obra, as vaidades artísticas, antes raivosas, se exaltam, de alguma maneira.

Além de comentar essas especificidades da crítica jornalística e do teatro como objeto semiológico, este capítulo tem por função buscar o conceito de crítica de maneira mais ampla, pensando qual é o papel do crítico para além da opinião. Assim, busca-se abrir o caminho para as discussões dos próximos capítulos sobre as especificidades da crítica iniciada por Décio de Almeida Prado, que ficará rotulada como “crítica

moderna”, por surgir junto à ideia de um teatro moderno no Brasil, que passa a ser entendido inicialmente – e defendido por Décio de Almeida Prado e no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – como uma arte vinculada à atualização com experiências europeias e com a figura do encenador.

2.1. A crítica como construção de inteligência

De acordo com Roland Barthes, o pensamento crítico sobre as artes é muito mais que uma avaliação de uma obra, é uma construção de inteligência sobre a obra e o mundo. Ou seja, o trabalho final é produzido a partir de um trabalho já existente. Se há uma relação entre o autor, obra e o mundo, o mesmo acontece no trabalho do crítico, seu trabalho e seu tempo. Portanto, na crítica estão em jogo, no mínimo, duas subjetividades: a do autor e a do crítico.

A crítica tem o papel de observar a linguagem do autor em si e a relação dessa linguagem com o mundo em que estamos inseridos. No entanto, o objeto da crítica não é o “mundo” e, sim, um discurso, um conjunto de signos que trazem um significado para quem entra em contato com a obra. A crítica é, assim, um discurso sobre o discurso.

Conforme Barthes, atuando a crítica sobre um discurso, seu papel não é descobrir “verdades”, tomar partido se o autor fez certo ou não, e, sim, “validades”. Essa “validade” da obra se dá pela construção coerente de signos. Para Barthes, a tarefa da crítica é puramente formal, desvelando esse sistema de signos da linguagem.

[...] seu ser não está em sua mensagem, mas nesse “sistema”. E, por isso mesmo, o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema, assim como o lingüista não tem de decifrar o sentido de uma frase, mas de estabelecer a estrutura formal que permite a esse sentido ser transmitido (BARTHES; 2007, p. 162).

Ao escrever, o crítico lida com uma expectativa desconhecida do leitor em relação ao seu trabalho. Ou seja, até pode ter, para si, o que significa a sua obra, mas o trabalho em si não tem os seus significados fechados: “escrever é deixar que os outros fechem eles próprios nossa própria palavra e a escritura é apenas uma proposta cuja resposta nunca se conhece” (BARTHES; 2007, p. 184). Barthes faz uma observação sobre a literatura que também pode ser aplicada ao teatro como um todo e à crítica em si, sendo a escrita e a cena uma técnica decepçante do sentido, onde cabe aos outros,

que não o autor, completá-las. Sendo assim, não cabe ao crítico “traduzir” o significado de uma obra teatral e, sim, analisá-la formalmente, mostrando os elementos que levam a produção de inteligibilidade.

A própria crítica não é mais que uma linguagem que, assim como a do autor analisado, pode assumir variadas posturas. Cada crítico irá escolher a sua linguagem, entre algumas linguagens frutos de sua época, de acordo com suas paixões, prazeres, resistências e obsessões. Pode-se notar que os estilos de análise e textos variam de crítico para crítico. Ao longo do trabalho, por exemplo, veremos que enquanto Décio de Almeida Prado centrava-se na análise do espetáculo desvinculada de aspectos que vão além do palcos simplesmente, Yan Michalski acreditava no crítico como um “homem de teatro”, antenado aos assuntos e problemas que cercam a arte.

Entrando no caso específico do teatro, ao contrário da literatura, das artes plásticas ou da música, quando observa-se uma peça, entramos em contato com seis ou sete informações ao mesmo tempo: cenário, figurino, iluminação, organização dos atores no palco, gestos, mímica, palavra e, às vezes, sons e música. O crítico teatral deve levar todos esses aspectos em consideração ao analisar o sentido final de uma obra e deve ter a ideia de que a linguagem utilizada no palco é apenas uma entre muitas outras. Barthes ressalta que o teatro constitui um objeto semiológico privilegiado:

Toda representação é um ato semântico extremamente denso: relação do código com a encenação (isto é, da língua com a fala), natureza (analógica, simbólica, convencional?) do signo teatral, variações significantes desse signo, estrangimentos de encadeamento, denotação e conotação da mensagem (...) seu sistema é aparentemente original (polifônico) com relação ao da língua (que é linear). (BARTHES; 2007, p. 166)

Dessa forma, o crítico teatral é – ou deveria ser – um observador especializado, que conhece a linguagem artística e, com isso, pensa a obra de arte. Isso pode acontecer tanto em um plano maior, pensando o que é o teatro e seus gêneros, quanto específico: observando uma peça e os elementos envolvidos que a constroem e a política teatral que rege uma época.

Independente do estilo adotado, seja a crítica acadêmica, ensaística ou jornalística, o crítico guarda uma função em relação ao público leitor, ao artista e a memória da arte. Ao público, o crítico contribui com sua função didática, por aproximar o leitor da linguagem teatral, ressaltando aspectos que constroem o sentido da peça e

que poderiam passar despercebidos da apreciação pura e simples. Em relação aos artistas, atores e diretores, o crítico trava um debate, apontando aspectos da peça e contribuindo para o desenvolvimento da arte. Vale lembrar, como citado acima, que os sentidos na obra de arte não são fechados quando a produzimos, então, cada olhar pode trazer um novo apontamento.

Eu ouvi, eu ouvia você, ouvia o Décio, ouvia as pessoas. Nunca fui burro de não ouvir, porque eu só podia aprender através do balizamento que vocês me davam. Como é que eu podia me desenvolver, se não fossem vocês? Esse é o papel da crítica!²

Em relação à memória, a crítica dá visibilidade ao debate teatral e mantém, através de seus relatos, uma importante fonte para a pesquisa e história do teatro. Tanto no pensamento vigente no teatro de uma época, na política teatral ou na análise de cada peça em si. Ao contrário de obras que podem ser reproduzidas, como o cinema, a música, as artes plásticas, o teatro acontece apenas naquele momento do palco e as peças podem sofrer modificações ao longo de sua temporada.

A argumentação exposta mostra que a atividade da crítica é muito mais ampla do que os espaços dedicados às resenhas sobre peças nos jornais e transcende a prática judicativa, muito encontrada ao longo da história do jornalismo, de indicar se uma peça é “boa ou ruim”, se o espectador deve ou não vê-la ou quantas “estrelas” ou que tipo de “bonequinho” merece.

Na análise de uma peça, o que traz para o espectador, artista ou para a memória, dizer que o “cenário é bom e a atuação é ruim”, sem uma argumentação coerente sobre os elementos que compõem a peça, suas relações entre si e com o texto? A opinião não é uma exclusividade do crítico, cada pessoa sairá de um espetáculo com a sua visão e isso não quer dizer que o gosto do crítico é superior ao do espectador comum. O que irá diferenciar o crítico é a análise aguçada, conhecimento da arte em sua diversidade e capacidade de provocar o debate sobre o teatro, sua linguagem e seus problemas. Além disso, a presença do crítico em uma peça não é, para ele, entretenimento, ele professa uma relação não incidental com a arte teatral, e sim, sua profissão.

Enquanto a crítica teve por função tradicional julgar, ela só podia ser conformista, isto é, conforme os interesses dos juízes, Entretanto, a

² Entrevista de Antunes Filho a Sábato Magaldi no programa televisão Primeira Pessoa, do canal de TV a cabo Multishow. Exibido em 30/10/97

verdadeira “crítica” das instituições e das linguagens não consiste em “julgá-las”, mas em distingui-las, separá-las, duplicá-las (BARTHES; 2007, p. 190)

O crítico teatral, portanto, não é apenas alguém que por seu conhecimento sobre as artes cênicas é eleito apto a analisar formalmente os signos de um espetáculo, mas também deve trazer questões relacionadas ao teatro, que vão desde o próprio espetáculo à política teatral. O crítico é alguém que olha o teatro e está comprometido com ele, apontando novas tendências, possibilidades e debates que promovam a arte.

2.2. Crítica jornalística: opinião e valor

Considera-se a noção de público de um jornal como uma coletividade de indivíduos separados, mas conectados de maneira apenas mental. Essas pessoas não se conhecem e estão nas suas casas lendo o mesmo jornal. Como explicita Gabriel Tarde, o leitor em geral não tem consciência de sofrer a influência persuasiva do jornal. O jornalista, por sua vez, embora tenha esse público em mente de maneira abstrata, ou seja, ele não vê o público, mas imagina as preferências desse alvo. Dessa maneira, a partir da noção de atualidade, entre outros fatores que regem sua atividade, direciona seu trabalho para o perfil deste público. Ele baseia-se no que imagina ser o seu público, mas também acaba construindo o seu público, ao captar uma opinião das várias correntes na sociedade e transformá-la em consenso.

Como alega Tarde, a ação do publicista não é decisiva sobre o seu público. O leitor pode refletir sobre o que lê, pode mudar de jornal, até encontrar um que esteja de acordo com suas preferências. O jornalista tenta manter esse público. Ou seja, o jornalista age sobre o leitor, mas o leitor também reage sobre o jornalista. É uma relação de influência e adaptação mútua.

Em relação à crítica, esse jogo de adaptação mútua também conta. O jornal não dará atenção a algo que não agrade seu público. As páginas priorizarão assuntos que interessem ao maior número de leitores possível, o que sustenta o jornal pelas vendas do produto e de anúncios. Ou seja, a sobrevivência de um jornal está diretamente ligada aos seus leitores. No campo da arte, essa lógica acaba prejudicando discussões críticas mais densas, que poderiam agradar apenas um pequeno segmento de leitores interessados na área.

Considerando o conceito de conversação como sendo “todo diálogo sem utilidade direta e imediata, em que se fala sobretudo por falar, por prazer, por distração, por polidez” (TARDE, 2005, p. 76), pode-se dizer que a imprensa é uma grande fonte da conversação. Os meios da imprensa servem a conversação do dia ao seu público. Dessa forma, pode-se afirmar que a imprensa é também um dos grandes fatores da opinião. Ou, como se ouve recorrentemente: “formadora de opinião”.

Consideramos opinião como “um grupo momentâneo e mais ou menos lógico de juízos, os quais, respondendo a problemas atualmente colocados, acham-se reproduzidos em numerosos exemplares em pessoas do mesmo país, da mesma época, da mesma sociedade” (TARDE, 2005, p. 63), sendo originária de “um pequeno número de homens que falam após terem pensado e que formam sem cessar centros de instrução a partir dos quais os erros e as verdades discutidos ganham pouco a pouco os últimos confins da cidade, onde se estabelecem como artigos de fé”. (TARDE, 2005, p. 75)

Explicitados os conceitos de público, conversação e opinião em um jornal, pode-se afirmar que o crítico na imprensa é um formador de opinião. E, considerando que este profissional está em um posto privilegiado de enunciação e é nomeado como um conhecedor da arte, a sua análise sobre uma obra, resulta em grande influência para os leitores de um jornal. Neste ponto, podemos destacar o papel político e econômico da conversação, que gera a opinião ao captá-la em estado latente e torná-la explícita.

A conversação cria reputações e prestígios, ou as destrói, podendo conferir glória e poder. É por meio da conversação que se uniformizam os juízos sobre o que tem valor ou não e produz-se o consenso. Isso porque é a tagarelice que gera a opinião e sem a opinião não haveria valor. A opinião está diretamente ligada à escala e sistemas de valores.

Ora, se afirma-se que a crítica “tornou-se opinativa” e repudia-se esta atitude de opinião explícita é porque a opinião de um crítico difundida para os demais agregará valor à produção cultural, determinando muitas vezes os rumos da produção cultural, de novos artistas e trabalhos. O crítico possui poder sobre a produção cultural, às vezes sem nem mesmo ter consciência disto, encarando seu trabalho como um resumo da obra e uma opinião se o trabalho “é bom ou não” e não considerando a pluralidade de gostos. Muitos, inclusive, acham que a crítica é uma forma de polemizar os debates em torno da obra de arte, mas não tem consciência que a sua opinião pode influenciar a opinião geral e os rumos de sucesso ou não de uma obra de arte, tanto no que diz respeito ao público e bilheteria quanto a futuros patrocínios e contratos. Ao mesmo tempo, os excessos

judicativos na opinião de um crítico podem reduzir o poder desse crítico perante seu público, descredibilizando sua postura como conhecedor da obra, fazendo que o público questione o papel deste crítico e alegue que sua opinião é rala e desprovida de argumentos. Assim, o crítico perde em parte o poder que imagina ter sobre a produção cultural, já que sua opinião, embora continue tendo impacto – vale retornar à máxima de Procópio Ferreira: “O artista tem sempre a impressão de que a crítica, quando é boa, é a opinião de toda gente; quando má, é apenas o juízo de um imbecil”. (PRADO, 1984, p. 87) – pode ser questionada quanto à sua relevância e função social.

Em relação a esta pressão que o público também exerce na avaliação da opinião do crítico, Décio de Almeida Prado afirmou uma vez que os críticos “dirão, em tese, a última palavra sobre o espetáculo. Mas, justiça lhes seja feita, eles também serão julgados por esse outro público formado por seus leitores” (PRADO apud PEREIRA, 2004, p. 8). Ou seja, sua opinião é passível de ser julgada e condenada também porque, como nos lembra Badiou, ao emitir opiniões, que são matéria-prima da comunicação, o crítico está na condição de um ser-múltiplo e se afasta do verdadeiro ou do falso.

Para Badiou, as opiniões são “o cimento da sociabilidade” (BADIOU, 1995, p. 62). O autor afirma que é com ela que os animais humanos se entretêm, todos, sem exceção e, dessa forma, a opinião está além do verdadeiro e do falso, já que sua única função é ser comunicável. A verdade, em si, não é comunicável, ela é um processo de fidelidade a um acontecimento, a alguma coisa de irredutível à sua inscrição no “aquilo que há” que define uma nova maneira de ser.

A verdade, então, distingue-se da multiplicidade da opinião. O crítico jornalístico situa-se em um mal-estar de sentir-se escolhido para emitir uma verdade sobre a obra e ser fiel a esta função, mas inevitavelmente ser um ser-múltiplo, inserido em um mar de opiniões mutáveis inerentes à comunicação – estando ele em um meio de comunicação e conversação. E, sendo o crítico um ser-múltiplo, está sujeito à máxima da opinião que é não amar aquilo em que crê desde sempre.

A tarefa do crítico de checar apenas “validades”, como defende Barthes, complica-se, já que o crítico situa-se em um lugar de um observador que tenta um olhar estrangeiro, mas que está inserido na sociedade e no seu tempo, e dela não consegue livrar-se. O crítico fica sujeito à opinião, ao impressionismo, aos frutos de seu tempo e da comunicação em um veículo não-especializado. Acaba-se cobrando mais da crítica jornalística do que ela poderia dar sem pensar sua real função nas condições de trabalho de uma publicação não-especializada. Assim, a função da crítica no jornal se perde,

ficando muito mais sujeita à a opinião, ao marketing cultural e à promoção de interesses do veículo, que às funções de diálogo com a obra e com o artista. E, aí sim, fica passível a questionamentos sobre sua credibilidade e justiça.

3. A crítica jornalística a partir de 1940: entre o ensaio e a opinião

Durante a década de 1940, junto às mudanças do teatro e do jornalismo que acontecem progressivamente nesse período e que serão discutidas mais à frente, um novo perfil de crítica, de bases acadêmicas, começa a surgir na cena. Esse modelo difere do que era praticado na imprensa pelos críticos de teatro que pertenciam à Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), fundada em 1937, no Rio de Janeiro.

O modelo de crítica praticado pelos integrantes da ABCT era o vigente na imprensa até meados da década de 1940. De acordo com Ana Bernstein, os textos bem curtos, em torno de 15 a 20 linhas, não tinham um caráter analítico da obra e os aspectos abordados costumavam girar em torno da beleza e elegância das atrizes, o brilho do cenário, a leveza da peça e uma referência aos aplausos do público. O tom se aproximava de uma crônica e, em geral, era assinado com iniciais e pseudônimos. (BERNSTEIN, 1995, p. 27-29)

Esse tipo de crítico membro da ABCT, que começa a perder espaço com a nova geração de críticos, ficou conhecido como crítico-divulgador ou publicista. Entre membros da ABCT como Paschoal Carlos Magno, Mario Nunes e Lopes Gonçalves, estava também Nei Machado, que era ao mesmo tempo presidente da Associação de Empresários Teatrais e publicista teatral.

Até finais da primeira metade do século XX, o jornalismo ainda tinha um cunho político-literário. Os periódicos brasileiros seguiam um modelo francês, que se aproximava da literatura, onde escritores e ficcionistas escreviam para garantir sua sobrevivência, na ausência de um mercado editorial consolidado. Entre os gêneros mais valorizados, estavam os opinativos e que causassem debates, como a crônica e o artigo polêmico. Vale ressaltar que até a década de 1940, a maioria dos jornais ainda tinha principalmente a função de servir como instrumento político para grupos que os financiavam, de forma explícita.

A partir da década de 1950, esse tipo de jornalismo vai sendo substituído por um modelo empresarial, tendo o Rio de Janeiro como pioneiro nessas mudanças. Esse novo modelo, inspirado no jornalismo norte-americano, pregava a separação entre a informação “objetiva” e a opinião, buscando a credibilidade do jornal como um produto imparcial. Essas mudanças nos jornais, que atingem do editorial ao design, só

implantar-se-iam, com vigor, a partir de 1950, mas na década anterior já estavam em curso os debates sobre a profissionalização do jornalismo que também acirrar-se-ão a partir de 1950 e não deixarão de fora a crítica teatral. Com a ascensão de um teatro que questionava os padrões das peças antigas e mudanças internacionais que defendiam a profissionalização do jornalismo, o modelo vigente de crítica começou a ser debatido e reestruturado.³

No âmbito da crítica teatral, a discussão pairava na necessidade da especialização, já que a maioria dos críticos da época arcava com diversas outras funções além da crítica, o que provocava uma queda de reflexão analítica e a propensão a aceitar propinas para difundir notas elogiosas sobre os espetáculos da época.

Celestino Silveira, crítico da Revista da Semana, foi um dos maiores defensores da especialização nos moldes americanos, após voltar de uma viagem aos Estados Unidos, o que englobava uma tentativa de criar uma crítica independente e isenta, onde a opinião do crítico fosse imparcial e passasse credibilidade ao leitor de uma análise bem fundamentada. Para isso, o crítico deveria ser bem remunerado e se dedicar apenas a sua atividade.

Há a necessidade, porém, de especialização. Enquanto a crítica for considerada um ‘bico’ não pode haver perfeição. Tudo depende dos diretores dos jornais. Ainda a maioria dos críticos são redatores que exercem aquela função porque gostam de teatro (Diário de Notícias apud PEREIRA, 1998, p. 169)

A necessidade de especialização debatida nas mudanças do jornalismo encontrará resposta nas universidades, ou melhor: nas Faculdades de Filosofia. Os debates que corriam em torno de mudanças na tradição teatral brasileira da época – envolvendo o que será nomeado por muitos críticos futuramente como o teatro “moderno” brasileiro e que discutirei mais à frente – levarão o teatro a conquistar maior espaço na reflexão acadêmica, antes muito voltada para a literatura. Surgirá, assim, uma geração de críticos acadêmicos formados nas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e São Paulo no início da década de 1940.

³ Novo teatro, novo jornal, nova crítica. Vale atentar para um movimento amplo de modernização dentro da modernidade. Este moderno de que se fala está diretamente relacionado, no caso do teatro e da crítica, à ideia do encenador no teatro (“Os Comediantes”, Rio) e de atualização com experiências de teatro em países europeus (TBC, São Paulo). Um teatro que passa a ser entendido a partir da leitura e interpretação de um texto em sua relação com os diversos signos que compõem o espetáculo.

Como expoentes desse período, estão a Revista *Clima*, fundada por estudantes da Faculdade de Filosofia da USP, e Décio de Almeida Prado, crítico responsável pela seção teatral entre 1941 e 1945.

A Revista *Clima*, por estar dentro de uma universidade, lugar de estímulo à reflexão e ao adensamento do conhecimento, eleva a um nível até então pouco freqüente a crítica e a resenha dos espetáculos. De acordo com Flora Süssekind, é importante também observar que a figura do crítico especializado, com análises mais densas da produção teatral como um todo, aparece no Brasil junto à figura do encenador, que é a figura responsável pela montagem e unidade artística de todos os elementos que compõem uma peça. (SÜSSEKIND, 1993, p. 57).

Süssekind observa que é por meio da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-acadêmico que surge um novo perfil de crítico no Brasil. (SÜSSEKIND, 1993, p. 30).

Nas palavras do próprio Décio:

Nós vivemos um momento de transição (...) havíamos crescido ainda dentro de um ambiente no qual os escritores escreviam muito para o jornal também. E o jornal aceitava, procurava até, esse tipo de colaboração. E todos nós nos tornamos assim, jornalistas, procurando conciliar a cultura universitária com uma maneira de escrever que não fosse muito hermética (PRADO apud MEDEIROS, 2002, p. 98)

Em 1946, Décio de Almeida Prado assume a coluna de crítica teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceu até 1968. Dessa maneira, chega ao jornalismo, um modelo que se aproxima da crítica ensaística, de análise mais aprofundada, um gênero próprio de revistas especializadas, dirigida a um público interessado e informado sobre o assunto.

Dois anos após ter iniciado a carreira no *Estadão*, o crítico paulista chegou a escrever artigos que se aproximavam do modelo do ensaio. Os artigos de Décio chegaram a até oito páginas. O maior espaço concedido à crítica no jornal também contribuiu para que a análise dos espetáculos se aproximasse do conceito de crítica ensaística definida por Roland Barthes como uma construção de inteligência sobre a obra e o mundo, desvelando o sistema de signos da linguagem teatral e checando “validades”. Inclusive, para que a crítica fosse além da simples análise dos espetáculos e se envolvesse também com outros debates da cena teatral, como as tendências estéticas, a política.

Além do espaço concedido, a cobertura sobre o teatro no jornal, ao longo do período de 1947 a 1955, renovador nas relações jornalismo e teatro, foi tornando-se mais completa, com um noticiário diário que acompanhava cada espetáculo desde sua concepção original até a estreia no palco. A crítica de Décio, que poderia se desdobrar ao longo de várias páginas e as matérias semanais de Sábado Magaldi, publicadas no Suplemento Literário do jornal, abordavam assuntos que iam dos “autores clássicos às novidades do dia”.(PRADO, 1987, p. 20). Esta atenção ao jornalismo cultural da época construía a credibilidade intelectual do jornal, em muitos deles mantida até hoje no imaginário do público ainda que a cobertura tenha mudado, e respondia às demandas de um segmento da elite da época que buscava um jornalismo mais erudito e sofisticado.

A crítica, no entanto, era uma espécie híbrida. De acordo com Clóvis Garcia, a crítica inaugurada por Décio convergia quatro tipos de crítica teatral (GARCIA, 2000, p. 93):

- 1) a crítica filosófica, que acentua a discussão estética da obra de arte;
- 2) a crítica literária, que se aproxima da crônica;
- 3) a crítica didática, de caráter pedagógico;
- 4) a crítica jornalística, que tem como principal objeto a informação.

Yan Michalski reforça o hibridismo deste tipo de crítica teatral iniciada na imprensa com o trabalho de Décio de Almeida Prado e que influenciará muitos críticos subseqüentes, como Sábado Magaldi, nomeado como o “último crítico” nos depoimentos da revista Piauí, como já citado, e o próprio Michalski, que escreverá como crítico teatral do *Jornal do Brasil* de 1963 a 1982.

Durante um longo período de papel relativamente barato e de uma certa tradição culturalista, da qual alguns suplementos literários foram uma manifestação patente, vários jornais proporcionaram a seus críticos espaço suficiente para o equacionamento de um tipo híbrido de crítica, que claramente não era mais do que normalmente se espera da discussão cabível em imprensa especializada, e que chegava mais perto das características da crítica ensaística, embora sem alcançá-las ou assumi-las integralmente. (MICHALSKI apud FERNÁNDEZ, 1997, p. 19)

As limitações do trabalho na imprensa diária também contribuem para que a crítica seja uma espécie híbrida, já que em tempo, espaço e público – neste caso, não direcionado – o crítico não poderá desenvolver o mesmo trabalho tão amplo que em

uma revista especializada e voltada para o pensamento crítico e diálogo com a obra de arte e artistas. Nesta mistura de gêneros muitas vezes se espera da crítica jornalística mais do que ela poderia dar. No fragmento abaixo, Yan Michalski aponta esse descompasso entre artistas, críticos e público leitor presente na crítica jornalística.

Tudo bem: faz parte de uma respeitável e internacional tradição da categoria artística *chiar* contra a crítica e afirmar que ela não tem importância. É provável que ela não tenha mesmo, e poucas vezes tenha tido no passado, o tipo de importância que os artistas, segundo dizem, gostariam que ela tivesse: que ela abrisse "novos caminhos" diante do teatro, ou revelasse ao ator, diretor etc. como ele deve trabalhar, e que erros deve corrigir. Tal missão, queiram os artistas ou não, não faz e nem pode fazer normalmente parte das funções das colunas da imprensa não especializada, que por natureza se dirige ao leitor leigo e tenta abrir com ele um diálogo cujo âmbito é delimitado precisamente pelas características leigas do leitor. (MICHALSKI, 1984)⁴

Para Yan Michalski, o espaço e a atenção dados ao pensamento crítico nos cadernos e suplementos de cultura da época conferiam uma “aura de prestígio e credibilidade ao jornal.”.

Nos tempos de vacas gordas, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro (ou o cinema, as artes plásticas, a música, etc.). Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão. (...) o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no *Estado*, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada. (MICHALSKI, 1984)⁵

Embora focada em São Paulo, a crítica inaugurada por Décio motiva uma série de críticos cariocas, como Gustavo Dória (*O Globo*), Henrique Oscar (*Diário de Notícias*) e, alguns mais novos, como Paulo Francis (*Diário Carioca*) e, até hoje atuante no jornal *O Globo*, Bárbara Heliodora (na época, do *Jornal do Brasil*).

Esse novo tipo de crítica irá desvencilhar-se da Antiga Associação de Críticos Teatrais, a ABCT. Primeiro, com a Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT),

⁴ Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em: 10 abr. 2009

⁵ Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em: 10 abr. 2009

criada em 1951, da qual Décio fazia parte, que irá se tornar uma entidade autônoma em 1956, sob a presidência de Décio. Já em 1958, no auge do conflito entre a antiga e nova geração de críticos, é fundado Círculo Independente de Críticos Teatrais (CICT), com críticos dissidentes da ABCT, entre eles, os cariocas citados acima.

No entanto, esta nova crítica ainda que buscasse uma análise mais apurada da obra de arte e realizasse um tipo de crítica híbrida, não supera os hábitos judicatórios da primeira geração em seu trabalho na imprensa e segue em um misto de análise sofisticada e opinião.

4. Uma crítica moderna: Décio de Almeida Prado e Yan Michalski

Quando Décio de Almeida Prado abandonava o seu posto de crítico teatral na coluna Palcos e Circos do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1968, ficando conhecido como o inaugurador de uma tradição crítica que se espalha por outros críticos jornalísticos do país, Yan Michalski ainda estava nos primeiros dos seus 20 anos de carreira na coluna de teatro do *Jornal do Brasil*, ocupada em 1963.

O período que intercede o trabalho dos dois críticos, ou seja, a partir de 1963, é um momento de um teatro moderno no Brasil já reconhecido e a crítica inaugurada por Décio já consolidada, que fica conhecida também como crítica moderna. Essa geração de críticos modernos nasce paralelamente a este novo tipo de teatro marcado pela presença do encenador e em defesa das “ideias” e, pode-se afirmar, nasce voltada para este tipo de teatro. O teatro moderno era visto por estes críticos como a “grande arte” em vista dos demais gêneros.

Este capítulo tem por função analisar de onde vem a ideia de um teatro como grande arte a partir de 1940 em vista de outros gêneros teatrais que eram de grande sucesso no Brasil. Abordando o momento de tensões entre os gêneros que se forma na história do teatro e fazendo um recorte no trabalho crítico de Décio de Almeida Prado e Yan Michalski, é possível notar a relação dos críticos com posicionamentos apaixonados, presentes em uma parte classe teatral a favor do teatro moderno, em geral, as elites, público alvo também dos suplementos de cultura dos jornais e onde se inseriam os próprios críticos. Além disso, analisará as dicotomias que se formam no discurso crítico entre a “grande arte” e a “arte de massas”, entre o “bom” e o “mau” e, principalmente, na associação da arte ao não comercial, ao sublime e de liberdade de experimentação. Esta postura diante do comercial pode ser notada até hoje não apenas na crítica, mas no meio teatral e no próprio público no que diz respeito às comédias “pastelão” e aos atores de televisão e telenovelas, gêneros considerados foco do comercial e das grandes bilheterias.

4.1. Encenando a “grande arte”

No século XVIII, as transformações históricas marcadas pela presença de ideais iluministas e a Revolução Francesa seguem em direção à decadência da nobreza e ascensão do pensamento burguês. As mudanças na sociedade e pensamento da época marcam também os caminhos da arte teatral em direção a uma contestação da tradição aristotélica.

No século XVII, a maioria dos atores na Europa pertencia a companhias nômades que iam de corte em corte buscando um mecenas para os seus trabalhos, em muitos casos, membros da nobreza. Nesse contexto, o ator precisava procurar uma especialidade nos papéis. Já no século XVIII, com a ascensão da sociedade burguesa e do capitalismo, as salas de teatro começam progressivamente a diminuir a importância dos camarotes reais e revelar o ator como intérprete e criador, que se torna um trabalhador assalariado dos teatros.

Com esta transformação do espaço e das condições de trabalho, o ator passa a ter que saber um pouco de tudo e representar papéis cômicos e trágicos, que variavam de acordo com as exigências do patrão. Pouco a pouco se vai constituindo um espaço separado do ator pela estrutura do espaço teatral e a plateia que, por sua vez, começa a prestar mais atenção nos detalhes da atuação, “vista agora como um valor em si mesma” (GADELHA, 2002, p. 98).

O século XVIII será marcado por um questionamento da tradição clássica aristotélica no que diz respeito à dramaturgia e à representação. De maneira geral, na tradição clássica, a representação feita pelo ator estava ligada à declamação do texto, a dar voz ao poeta. O mau ator era o que fazia apelo excessivo aos sentidos e ao corpo, tirando o foco da palavra e do texto. Ou seja, o ator encontrava-se vinculado a um fazer teatral voltado para dar visibilidade ao texto.

Entre os que contestavam a tradição clássica, havia duas correntes principais: a relativista e a radical. A relativista não rompe com o aristotelismo, tem a intenção de revisita-lo. Já a radical, é marcada por uma ruptura nas regras e define as bases de um teatro novo, marcado pelo “drama burguês”, que pretendia unir as linguagens próprias da tragédia e da comédia, aproximando-se da realidade contemporânea. (ROUBINE, 2003, p. 59).

A dramaturgia e representação foram pensadas ao longo do século XVIII por dramaturgos-filósofos como Diderot, Schiller, Goethe, Lessing e Victor Hugo. Diderot

intituiu o drama burguês de “gênero dramático sério” (GADELHA, 2002, p. 104), nele os assuntos da vida privada e da realidade burguesa aparecerão, deixando de lado os grandes temas heroicos, exemplos do passado, que apareciam na tragédia.

No âmbito da representação, inicia-se uma polêmica entre o sentimento, onde ator vê o palco como algo não distinto da vida e tenta vivenciar os sentimentos do personagem; e o cálculo, onde a cena passa a ser algo diferente do real, o ator deve se afastar de sua própria vida para representar, manifestar sentimentos que não experimenta.

A polêmica entre sentimento e cálculo abre espaço para que cena e personagem passem a ser percebidos e pensados como diferentes da realidade de ator. Lessing também faz ataques à tradição ao dizer que o autor escreve para o ator, que é uma reunião entre os signos verbais e plásticos. Ele pensa a cena como objeto que se constrói a partir do texto dramático.

No final do século XIX e início do século XX, as investigações do corpo e do espaço darão origem a correntes estéticas em que não só o ator, mas todos os elementos no palco passam a ser pensados como signos e o espetáculo dentro de uma ideia de unidade desses signos, a partir de uma leitura do texto encenado. Surge então a figura do encenador como alguém que direciona esta unidade. Essa descoberta do corpo e do espaço, portanto, dará as bases para o surgimento da figura do encenador ligado à ideia do teatro moderno.

Uma das correntes que surgem dentro deste novo contexto de pensamento do corpo e do espaço é o naturalismo. Com o surgimento da fotografia, o otimismo no cientificismo e a aspiração burguesa de um teatro que produzisse uma imagem semelhante a da sociedade, o naturalismo surge no século XIX como uma teoria mimética da representação, tendo a pretensão de “fotografar” os meios sociais tais como existem. O mais famoso teórico desta cena é Zola, que chegou a afirmar “nosso teatro será naturalista ou não existirá”.⁶ (ZOLA apud GADELHA, 2002, p. 128)

A explosão do naturalismo abre a espaço para uma era do espetáculo como arte da encenação, resultando no fim do império do texto. O espetáculo passa a ser visto não apenas como um ato de recitação da palavra e, sim, o que é efetivamente executado no palco, com todos os elementos presentes na cena em uma relação semântica. O texto

⁶ Vale destacar que Zola ainda não abordava o conceito de encenação.

ganha um sentido, uma leitura feita pela figura do encenador, que passa a ser também autor do espetáculo.

A teoria naturalista também contribuirá para as experiências de importantes teóricos e artistas que conferem mudanças ao pensamento teatral, como as pesquisas em direção de André Antoine e espetáculos do Teatro Livre, assim como as formulações teórico-práticas de representação de Constantin Stanislavski.

Este “realismo” no teatro será mote de discussões sobre a “grande arte” teatral. Zola criticará o drama burguês do romantismo e o melodrama, com tramas de intriga complicada que manipulam os personagens como marionetes, cheia de efeitos de suspense, alertando para uma nascente cultura de massas, que ia de encontro ao que ele considerava como “grande arte”. De acordo com Zola, “A ideia da vida nas artes é totalmente moderna. Somos carregados à nossa revelia em direção à paixão da verdade e do real” (ROUBINE, 2003, p. 112)

Nesse drama burguês romântico-realista, criticado por Zola por um naturalismo insuficiente, estão os ingredientes do teatro de *boulevard*, dramalhões e comédias de costumes que aparecem no início do século XIX, com a dissolução dos gêneros teatrais e que serão ainda muito presentes no teatro carioca do século XX.

Essa distinção feita por Zola do que seria a “grande arte”, levando em consideração a “ideia da vida nas artes” e os conceitos de “verdade e do real” nas artes será de grande importância para compreender o surgimento de um tipo de teatro que será dito como “moderno” no Brasil, a exaltação da geração de críticos que surge na imprensa da época a este tipo de teatro, em detrimento aos gêneros do “velho teatro”, como as revistas e o teatro de *boulevard*.

4.2. Risos *versus* ideias na modernização do teatro brasileiro

Na década de 1920, o país vivia uma movimentação política e cultural intensa, tendo como destaques históricos a Revolução Tenentista, no âmbito político e a Semana de Arte Moderna de 1922, no artístico-cultural. O modernismo trouxe modificações para a cena cultural brasileira no que diz respeito ao repúdio a movimentos passados como Romantismo e Parnasianismo, o surgimento de uma vida urbana e industrial e a busca de uma identidade nacional na arte.

Embora o teatro não tenha participado da Semana de Arte Moderna, algumas tendências modernistas decorrentes da Semana começam a repercutir na cena teatral brasileira. Um dos exemplos é o Teatro de Brinquedo, fundado em 1927, por Eugênia e Álvaro Moreyra, pioneiro como manifestação da modernidade teatral com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, que estreia no mesmo ano. Ou seja, muito antes da montagem de *Vestido de Noiva*, com o grupo *Os Comediantes*, em 1943. No entanto, a encenação de *Vestido de Noiva* é frequentemente citada como um marco no início do teatro moderno brasileiro, pelo texto e encenação inovadores, como se Nelson Rodrigues fosse o grande introdutor deste tipo de teatro, embora se saiba que muito já havia de moderno nos textos teatrais antes desta encenação, que foi, na verdade, uma culminância.

A semana de 1922 é uma introdução de projetos já presentes na cena teatral brasileira. De acordo com Gadelha e Cafezeiro, no livro *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*, entre as manifestações pré-modernistas compreendidas no período entre a morte de Arthur Azevedo (1908) e a Semana de Arte Moderna (1922), estão o teatro de comédia e revista, produções teatrais de cunho simbolista, o teatro da natureza (montagens clássicas, ao ar livre, e baseadas em modelos europeus) e um teatro operário que será combatido pelo Governo Vargas. O simbolismo, inclusive, estará presente nas montagens do próprio Teatro de Brinquedo e em *Os Comediantes*.

A partir da década de 1930, acelerou-se o processo de urbanização do país por meio da indústria e a burguesia começa a participar cada vez mais da vida política. O panorama político é marcado pelo Estado Novo, de Getúlio Vargas, que contribuiu para o desenvolvimento dos grupos amadores de teatro por meio de uma política de estímulo ao teatro do Ministério da Educação e Saúde, conduzido por Gustavo Capanema. A equipe de Capanema era composta por intelectuais com Carlos Drummond de Andrade, que era Chefe do Gabinete e interagiu com nomes que se alinhavam aos ideais modernistas como Manuel Bandeira, no Rio de Janeiro, Mario de Andrade, em São Paulo e Gilberto Freire, no Recife.

Dessa forma, em um período em que o governo tinha forte participação na cultura, atuando inclusive como mecenas, o movimento de modernização não foi impedido, pelo contrário, incentivado. Era de interesse do governo apoiar também um teatro que satisfizesse às elites, que buscavam uma arte “mais elevada” e atribuíam a grande parte da produção teatral brasileira características de “chulismo” e “pieguice” (CAFEZEIRO

E GADELHA, 1996, p. 440) já que até a década de 1930, o teatro vivia como empresa sustentando-se por meio da bilheteria e terá uma plateia composta por classes médias e baixas da população. Vale lembrar que, nesta época, o teatro ainda era uma das principais formas de entretenimento. A elite que costumava aguardar temporadas do “teatro sério” estrangeiro francês, português ou italiano passa a questionar os modelos teatrais brasileiros principalmente após a Primeira Guerra Mundial, que isola o país da Europa e faz dessas visitas de grandes companhias um evento raro.

Em São Paulo, mais que o apoio do Governo, os grupos que buscarão uma “renovação” no teatro brasileiro encontrarão apoio na prosperidade industrial da cidade, com incentivo do empresariado, do mecenas Ciccilo Matarazzo e do diretor italiano Franco Zampari, grande incentivador do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 e que terá grande papel na importação de um modelo europeu de teatro, como veremos à frente.

Na década de 1930, tinham grande popularidade no Rio de Janeiro o teatro de revista e de *boulevard*, este último também chamado de Gênero Trianon. O teatro de revista ganha traços particulares nacionais com Arthur Azevedo e o de *boulevard* dá continuidade ao filão de comédias de costumes muito presentes nos teatros brasileiros do século XIX. Ambos os gêneros são comumente chamados de “chanchada” no século XX, termo tomado do espanhol platino, podendo ser traduzido como “porcaria”. Nesse termo, pode ser evidenciado um tratamento pejorativo dado aos gêneros na época. De acordo com Gadelha e Cafezeiro, esse tratamento pejorativo às vezes está relacionado a “licenciosidades condenáveis do ponto de vista moral; outras vezes, quer-se falar de um suposto ‘mau gosto’ no que diz respeito à realização artística” (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 443). No entanto, era grande o sucesso dos gêneros na década de 1930:

É o auge do sucesso de estrelas como Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Cazarre, cujo trabalho se pauta pela improvisação, fazendo do texto um roteiro básico. Tais improvisos dependem da ativa participação da plateia – o verdadeiro interlocutor – e da capacidade histriônica do ator para aproveitar-lhe os estímulos. Isso na revista. No chamado teatro declamado, o texto é mais respeitado, porém não totalmente livre dos “cacos” inventados pelo ator, também um histrião” (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 441-442)

Os atores que trabalhavam nesses gêneros de teatro eram geralmente contratados como profissionais por companhias que eram verdadeiras empresas no ramo do teatro.

Procópio Ferreira, que tinha a sua, chegou a afirmar que toda arte é comercial: “O fato é que a arte é comercial. Você não deve oferecer ao público aquilo que o público não quer. Por que eu sempre ofereci ao meu público peças para fazer rir? Porque o público quer rir, o público precisa rir”. (PRADO, 1984, p. 12)

Dessa forma, a arte era vinculada à expectativa de lucro das empresas, nivelando a sua produção a um padrão estético do “gosto do público”. E, já que não se podia correr riscos de perder bilheteria –, o que sustentava este tipo de teatro - as peças eram rapidamente substituídas quando não correspondiam às expectativas e dificilmente experimentavam-se modelos diferentes.

Não é a toa que se observa no teatro da Geração Trianon a convergência de todos os elementos cênicos em direção à “estrela” do espetáculo: tinha ela a missão de uniformizar as preferências do público (...) mais importava a estrela que o autor ou tema, por exemplo (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 446)

A produção teatral tinha origem em sua maior parte no Rio de Janeiro, onde as peças tinham apresentações mais elaboradas e ficavam mais tempo em cartaz. Quando esgotava o interesse do público carioca pela peça, algumas modificações eram feitas - como a substituição de atores consagrados por amadores, permanecendo apenas um nome para chamar bilheteria e o espetáculo irradiava para outras partes do Brasil.

O que ficará conhecido como o teatro moderno, portanto, surge nessa sociedade em transformação socioeconômica, principalmente com grupo amadores. Ou seja, grupos que não tinham o teatro como profissão ou profissionais que sentiam-se limitados em seu trabalho e começavam em uma experimentação de estéticas novas. No entanto, esse movimento também vem vinculado a uma elite, que em muitos casos tinha uma visão pejorativa dos gêneros de teatro que faziam grande sucesso na época: a revista e o Trianon. Álvaro Moreyra, fundador do Teatro de Brinquedo, descreve a sua iniciativa como “uma trupe formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. Tudo gente de noções certas”. E complementa referindo-se a essas pessoas como a elite que não ia ao teatro praticado em terras nacionais até então, o novo teatro seria: “um teatro de elite para elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro...”. (CAFEZEIRO E GADELHA, 1996, p. 430)

Dentro do que se chamava de teatro moderno, defendia-se um “teatro de ideias”, o que significava montar ou escrever peças de conteúdo pretensamente filosófico, que

apresentasse uma discussão em torno de um tema, não apenas descrevendo situações. E também da abordagem de um repertório universal de peças.

Quanto à montagem do espetáculo em si, os amadores e estudantes dão passos decisivos para que os elementos no palco passem a ser pensados como signos e o espetáculo sendo uma ideia de unidade desses signos, a partir de uma leitura do texto encenado. Surgirá, a partir do movimento em direção a um teatro moderno, a figura do encenador como alguém que direciona esta unidade.

A partir da década de 1930, outras manifestações e grupos importantes surgirão no sentido da incorporação destes conceitos considerados modernos de encenação no teatro brasileiro. Em 1933, pode-se destacar o Teatro da Experiência, criado pelo arquiteto Flávio de Carvalho, que realizou a montagem *O bailado do deus morto*, peça que dividiu opiniões e acabou sendo fechada pela polícia. Em 1938, Paschoal Carlos Magno, que havia passado um período na Europa e compreendido a importância de grupos universitários, funda, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante no Brasil (TEB), que se tornaria um incentivo à criação de outros grupos em diversas partes do Brasil.

Na década de 1940, o amadorismo passa a ganhar consistência. Entre grupos que surgem, nos próximos anos, estão o Teatro Universitário no Rio de Janeiro, os paulistas Grupo de Teatro Experimental (GTE), em 1942, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), um ano depois. A influência chegou até Recife, em 1943, com a formação do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). É interessante perceber que esse movimento do teatro moderno, que busca uma maior intelectualidade nos textos e nas montagens, ganha força entre universitários. Nas palavras de Paschoal Carlos Magno:

Em 1937, voltava eu ao Brasil depois de alguns anos na Inglaterra, onde aperfeiçoara meus conhecimentos sobre arte dramática (...) Bati à porta dos universitários para que me ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente teve ressonância nacional.” (MAGNO, 1978, p. 117)

Nesse contexto de universitários e amadores, culminam ainda dois grupos de marcante importância para o teatro brasileiro. Um deles é *Os Comediantes* que surge em 1938, no Rio de Janeiro, e fará, em 1943, a montagem *Vestido de Noiva*, texto de Nelson Rodrigues, um marco para o teatro brasileiro moderno. O outro é o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que surge em 1948, em São Paulo, de grande importância

para o teatro paulista e para a profissionalização do teatro brasileiro, que importará diretores estrangeiros e um padrão de excelência europeizante para os palcos brasileiros.

É interessante perceber já ao longo da história a tensão que se forma na separação na sociedade entre o teatro moderno, chamado de “teatro arte” e o os gêneros de revista e Trianon como “teatro para rir”. Essa dicotomia entre o erudito e o popular, a “grande arte” e a “arte de massas” poderá ser percebida nas críticas que serão analisadas no capítulo seguinte, que não deixam de refletir todo o pensamento – se não da sociedade – de um grupo e de uma época.

4.3. A crítica em defesa de uma arte não-comercial

Quando entrei para o teatro julguei poder pensar com a minha cabeça. O público obrigou-me a pensar com a cabeça dele. Passei a ser escravo da multidão.

Crítico (pelo menos no Brasil) é o sujeito que quer ensinar cachorro a latir.

(Procópio Ferreira)

Ao deixar o posto de crítico de teatro no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1968, Décio de Almeida Prado, considerado o propulsor de toda uma geração de críticos que surgem a partir de 1940, deixa no prefácio do livro *Exercício findo* uma avaliação sobre o ofício de crítico de jornal e afirma que não acredita em uma produção de “verdades eternas” nas frases que compõem uma crítica, mas que “sua apreciação não representa mais do que uma opinião entre muitas outras” (PRADO, 1987, p.12) sob a pressão de modismos, simpatias e preconceitos tanto do crítico quanto da comunidade teatral.

A minha personalidade, as minhas simpatias e antipatias, o meu repertório ideal e a minha encenação ideal, não se refletiriam no processo crítico? Mentiria se dissesse que não. Buscava a objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam ao pessoal. (PRADO, 1987, p. 26)

Ao assumir as marcas pessoais em sua crítica, Décio ratifica a posição da crítica jornalística entre o ensaio e a opinião. Ele ainda afirma que a intenção da crítica não é ser ciência e distingue a ciência e crítica ao dizer que a primeira tende ao universal e ao estudo dos gêneros e processos, e a crítica detêm-se sobre a singularidade, sobre o que cada obra de arte tem de único. Percebemos nesta distinção da crítica pensada por Almeida Prado uma ausência de inserção dela em um plano mais geral da obra de arte e do mundo que a cerca. No mesmo texto, Almeida Prado afirma temer ter sido um crítico “impressionista”. (PRADO, 1987, p. 26)

Nas críticas de Décio de Almeida Prado pode-se perceber a presença de uma opinião voltada para o movimento do teatro moderno e dos grupos ditos amadores, envolvidos com este gênero de teatro que desabrochava na época em que Décio iniciava sua carreira como crítico. Em artigo publicado em *Exercício findo*, ele diz que quando entrou para a redação em 1946, o “jornal e o teatro estavam ambos em fase de recuperação” e que o teatro principiava “a sair de sua letargia por obra e graça de alguns poucos amadores e alguns poucos profissionais” (PRADO, 1987: p.19). É interessante destacar a frase que ele diz: “Lembro-me que meu maior medo, nesses primeiros tempos, era não ter o que criticar” (PRADO, 1987, p. 9). Ou seja, a atividade teatral em São Paulo é, por ele, considerada quase nula no que se diz passível a crítica na década de 1940:

Mas a reação começara. Em 1947 recebemos a visita de Os Comediantes, em sua primeira – e última – experiência profissional. 1948 seria o ano do Hamlet do Teatro do Estudante do Rio de Janeiro, da criação da Escola de Arte Dramática e do Teatro Brasileiro de Comédia. (PRADO, 1987, p.19)

O teatro moderno passa a ser visto como um gênero comprometido com a arte, o pensamento e com o que é universal em comparação aos gêneros Trianon e revista, vistos como um teatro comercial para o puro entretenimento.

Em minha defesa, aleguei ao Dr. Júlio (Mesquita) que o teatro brasileiro achava-se numa encruzilhada, tendo de optar entre a rotina comercial reinante e a renovação artística já em andamento (PRADO, 1987, p. 20)

Décio assume uma postura judicativa de seu trabalho e baseada em princípios inseridos na sua geração ao se questionar onde teria ido buscar pressupostos teóricos

que o autorizassem “a julgar, a indicar o que era bom e o que era mau para o teatro” (PRADO, 1987: pág.: 23). Ele mesmo responde:

Alguns deles estavam claros e me acompanhavam desde os primeiros passos porque eram os da minha geração. Em resumo, direi que desejávamos: para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador, que fazia assim a sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas (...); para o teatro, como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira (PRADO, 1987, p.23)

Percebe-se na fala acima a busca de um teatro de “qualidade” e a visão do encenador e do teatro moderno ligada a essa qualidade. A tradição teatral brasileira que não atende a esse modelo vista como “atrasada” em relação ao teatro estrangeiro. Décio de Almeida Prado inclina-se a uma proposta de modernização estrita, que está diretamente relacionada à atualização com o que se fazia na Europa, esses modelos estrangeiros inclusive se reflete na linha do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do qual Almeida Prado foi um dos fundadores. Junto a esse pensamento sobre o fazer teatral, formam-se dicotomias da “arte”, o teatro de ideias, versus “diversão ligeira”, o dito teatro para rir. Essas distinções tão marcadas, que colocam o comercial como mau quase em uma atitude de militância artística, acabam impedindo uma visão da totalidade e pluralidade do teatro e limitam a discussão sobre o que é realmente moderno, afinal, o teatro de revista e Trianon também são frutos de um processo dos tempos modernos e de uma sociedade industrial e capitalista sobre a arte.

A divisão entre o artístico e o comercial também é percebida na atividade do ator, com os chamados grupos “amadores”, retratados como os comprometidos com a arte em vista de profissionais, que sucumbem às limitações de um teatro comercial, voltado para o gosto do grande público.

Os novos atores queriam viver do teatro – e nesse sentido tinham-se tornado profissionais (e profissionais competentes, ciosos de sua arte). Mas não admitiam que sua profissão fosse somente uma profissão – e nesse sentido permaneciam na esfera e na atmosfera moral do amadorismo (PRADO, 1987, p.23-24)

Esta visão sobre o ator é, inclusive, vigente até hoje, sendo o ator que trabalha em televisão ou, no caso de teatro carioca, em comédias de grande público comumente chamadas de “pastelão”, visto como um profissional rendido ao trabalho comercial em

comparação aos que seriam voltados para um trabalho de maior experimentação, com grandes textos e que defendem um teatro de ideias e pensamento.

É importante destacar aqui que essas dicotomias no trabalho de um crítico devem ser observadas por deter o poder de difundir preconceitos de gêneros, olhares “tortos”, e poder impedir que o crítico e o público reconheçam que dentro de um gênero “comercial” pode haver o debate de ideias e grandes talentos. Ou, no caso da defesa de um tipo de teatro em detrimento de outro, que um gênero não deixa de ser uma tradição brasileira e tem o seu valor intrínseco.

A defesa de um teatro a partir da figura do encenador e a grande exaltação de grupos que apareceram como estrelas da “renovação artística”, presente no momento teatral da época, – a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia, de bases europeias e diretores estrangeiros – levou muitas vezes os críticos a olhar com um padrão de excelência europeizado para os palcos brasileiros. Esse olhar pode ser notado na crítica de *Édipo rei* e *Marat-Sade*, ambas publicadas por Décio em 1967, e *O fardão*, de 1966. Na primeira (*Édipo rei*), compara-se a arte teatral nacional como atrasada frente aos modelos franceses. Na segunda (*Marat-Sade*), exalta a marca do TBC nas futuras produções do teatro paulista. Na terceira (*O fardão*), fala-se em uma dramaturgia de ideias vista como pouco presente em nosso teatro:

O acaso fez-nos ver na mesma semana *Édipo-Rei* e a *Comédie Française*. A impressão final desse confronto involuntário é que os nossos atores nada ficam devendo quanto à sinceridade, ao empenho humano, mas ainda estão longe dos seus colegas franceses no que diz respeito à inflexão, à modulação da frase. A nossa arte é direta, simples, comunicativa; a deles, delicada, musical, estilizada. (PRADO, 1987, p. 175)⁷

Ouvimos ainda às vezes suspiros nostálgicos em relação a grande fase do Teatro Brasileiro de Comédia – o que talvez seja, em muitos casos, nostalgia não tanto pelo teatro como pelo papel que o TBC representou na vida social paulista. Porque é que de lá para cá ganhamos muito em quantidade, sem perder em qualidade. Veja este estupendo início de temporada. (PRADO, 1987, p. 181)

O Fardão é teatro do princípio ao fim. Brálio Pedroso tem a imaginação, a linguagem do palco. Quando aprender a definir melhor seus objetivos, não se perdendo por querer dizer coisas demais de uma vez só, poderá nos dar, quem sabe, aquela dramaturgia urbana complexa quanto à psicologia e quanto ao pensamento, que tanta falta faz ao nosso teatro (PRADO, 1987: p. 151)

⁷ Todos os grifos nas críticas deste capítulo são da autora deste trabalho

É possível perceber também os embates entre o comercial e o artístico, a exaltação de grupos amadores e o detrimento de gêneros voltados para a “diversão”, visto como secundários, nas críticas *Andorra*, em 1964, de *Black-out* e *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, ambas em 1967, respectivamente:

O grupo Oficina ascendeu em apenas dois ou três anos de um simples conjunto amador a uma das principais companhias profissionais brasileiras. Do amadorismo conservou o fervor, o espírito de equipe e o desejo de ceder o menos possível ao gosto do grande público. E no profissionalismo forjou um método de trabalho que se tem caracterizado pela exigência consigo mesmo. Menos preocupado com a bilheteria do que as companhias mais velhas, já integradas nos hábitos comerciais, e não se restringindo ao repertório clássico ou nacional, como Teatro de Arena, encenou peças ao mesmo tempo polêmicas, pela questões propostas, e universais, pela uniformidade de opiniões favoráveis formadas à sua volta. Assim sucedeu em 1963, com *Pequenos Burgueses*, e assim está sucedendo, em 1964, com *Andorra*. (PRADO, 1987, p. 50).

Uns gostam de teatro policial, outros não. É um passatempo, uma diversão menor. Mas cremos que ninguém discutirá o princípio em que se baseia esta encenação: se é para fazer um espetáculo comercial, que se empreguem então todos os recursos para torna-lo o mais perfeito possível. Só assim, ganharão todos alguma coisa. Os atores, porque aprendem com esta disciplina de trabalho que trata uma peça secundária como se fosse de alto valor artístico. O público, porque passa a acreditar no que vê no palco, deixando-se levar pelo ímpeto da representação. E a crítica, que não pode permanecer indiferente ao brilho e à limpidez técnica da execução. (PRADO, 1987, p. 185).

O defeito da peça é corresponder tão exatamente à expectativa: nenhuma invenção, nenhuma surpresa, nenhum achado cômico verdadeiramente original. O próprio autor, de resto, traçou no programa os limites modestos de seu texto: “É uma peça para platéias populares, porém acho que os estudantes e o público mais disposto a coisas simples poderiam encontrar nela algum motivo de diversão”. Perante tanta falta de pretensão, que furor crítico não se sentiria aplacado? (PRADO, 1987, p. 162).

Nesta última crítica, da *Farsa com cangaceiro truco e padre*, de 1967, vê-se a aversão do “furor crítico” a uma peça que se diz mais “simples” e de possível “motivo de diversão”. É interessante perceber também termos como “defeito”, “qualidade”, bom ou ruim, como nesse trecho de *Toda nudez será castigada*: “[...] Tais defeitos [no texto]

ressaltam ainda mais na encenação de Ziembinski (muito boa sob outros aspectos)” (PRADO, 1987, p.: 110). Esses mesmos termos, que hoje poderiam ser considerados atitudes de críticos “opinativos” ou “judicativos” pelo público dos jornais, também estarão presentes no trabalho de Yan Michalski, que iniciará sua carreira no *Jornal do Brasil*, em 1963, e dará continuidade a um trabalho semelhante ao desempenhado por Décio, que já era um crítico conceituado e que alguns anos depois deixava seu posto de crítico em *O Estado de São Paulo*, em 1968.

Perante qualquer critério que se preocupasse em adequar os espaços setoriais aos respectivos índices de leitura, o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no *Estadão*, e que eu cheguei ainda a adotar no *JB*, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas (MICHALSKI, 1984)⁸

O início da crítica *Arena conta Zumbi*, publicada em 1965, ilustra a presença da opinião do crítico clara para o leitor antes da análise e argumentação:

Para início de conversa, é preciso deixar bem claro que *Arena Conta Zumbi* é o mais estimulante, simpático e agradável dos espetáculos atualmente em cartaz; é, também, aquele que, entre todos, revela a mais explosiva soma de talento – em muitos sentidos irrealizados e imaturos, em muitos sentidos indecisos, mas em todos os sentidos indiscutíveis. Somente a partir dessa afirmação poderemos debater as qualidades e os defeitos do musical de Boal, Guarnieri e Edu Lobo (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 56).

O embate entre o “teatro de ideias” e o “teatro para rir” presente no meio teatral e já percebido nas críticas de Décio de Almeida Prado é também marcado em críticas de Yan Michalski. Em sua coluna, Yan não resumirá sua atividade à análise dos espetáculos apenas, mas dedicará artigos também às tendências no teatro, ao mercado e, iniciada a Ditadura Militar, à política e censura no teatro.

Pode-se notar nas críticas abaixo as dicotomias na fala do crítico em relação aos gêneros teatrais. Na crítica de *Se correr o bicho pega* e *Marat-Sade* a associação do moderno ao artístico, ao “campo de ideias” e “renovação”. E nos trechos da crítica de *O rei da vela* a tradição cultural brasileira da chanchada, que atraía grande público na época em que o texto foi escrito, aparece associada ao “mau gosto”, ao que é “mau” para o teatro, ao grosseiro e avacalhado. É interessante apontar que ainda que Michalski aprecie a tentativa do Oficina de fusão das técnicas “modernas” do espetáculo às

⁸ Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em: 10 abr. 2009.

técnicas da chanchada, ele assume que “treme” de medo ao pensar nesta tentativa sendo espalhada pelo teatro brasileiro, demonstrando claramente os temores – e, digamos, restrições – que regem sua atividade de crítico. Nos trechos de *Se correr o bicho pega*, *Marat-Sade* e *O rei da vela*, respectivamente:

O grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 62)

No seu excelente artigo publicado no Caderno B de 30 de setembro, Luis Carlos Maciel compara *Marat-Sade* a uma tempestade que limpou os horizontes do teatro contemporâneo, propondo ao público uma linguagem diferente de todas aquelas que estavam solidamente instaladas nos palcos do mundo nas últimas décadas; quem atravessou a tempestade pode achar difícil encontrar o rumo em seguida, mas a limpeza de terreno que uma tempestade proporciona costuma resultar útil e saudável, no campo das idéias e da conceituação estética; principalmente quando, como acontece aqui, a tempestade não é desencadeada gratuitamente, mas aproveita, de maneira renovadora, alguns dos ventos mais fecundos e fortes do moderno pensamento teatral. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 92)

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Tremo pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações, mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo. (...) Sinto surgir, sob a influência de *O Rei da Vela*, a ameaça de uma onda de ufanismo da agressividade que me preocupa um pouco. E estou convencido de que a declaração de José Celso Martinez Correia impressa no programa, segundo a qual o mau gosto seria a única forma de expressar o *surrealismo* brasileiro, e Chacrinha seria (ao lado de Nelson Rodrigues) um legítimo, embora inconsciente, seguidor de Osvald de Andrade, poderá dar margem a interpretações as mais infelizes e fazer, involuntariamente, um mal tremendo ao nosso teatro. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 109-111)

Yan também aponta no artigo *O segundo maior inimigo do teatro* da sua coluna a comercialização do teatro como algo prejudicial limitador aos palcos no que diz respeito a ser “veículo da verdade, da reflexão, da emoção, do esclarecimento”, chegando a nomear as pressões econômicas dos donos de teatro como o “segundo maior

inimigo do teatro”. Eis um trecho de um discurso de Michalski em um verbete e um trecho do artigo citado:

E, pelo menos indiretamente, podemos assim às vezes levá-lo (o público) à conclusão de que um teatro mais exigente, que ele normalmente teria tendência de evitar, pode ser para ele tão ou mais gratificante quanto as comédias comerciais que ele normalmente teria tendência de procurar”⁹

Ora, quem está condenado ao grande sucesso, se não for um louco, um abnegado ou um herói, não hesita duas vezes e recorre a fórmulas que mais se aproximam de uma certeza de faturamento elevado. Dentro da eterna imprevisibilidade do teatro, tais fórmulas existem e todo mundo sabe quais são. São aquelas que correspondem à falência do teatro como veículo da verdade, da reflexão, da emoção, do esclarecimento (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 245)

Nos vinte anos que Yan Michalski escreve podemos notar, por volta de 1980, que a visão do que é “comercial”, associada aos gêneros teatrais como revista e *boulevard*, que já vinham sendo apontados desde Décio de Almeida Prado, passa a ser associada também à telenovela e à televisão. O comercial segue sendo apontado com dicotomias, mesmo depois da experiência de *O rei da vela* bem sucedida em sua “antropofagia” tropicalista, como se o intercâmbio de linguagens fosse algo negativo. Talvez pelo próprio “medo” que Michalski aponta ter na crítica de *O rei da vela*, o intercâmbio de gêneros siga sendo visto de maneira limitada. Nos trechos dos artigos *Está fácil demais fazer teatro* e *Uma temporada de transição*, que escreveu para o *JB*:

Com a glamorização da carreira de ator, para a qual concorreu muito o conto de fadas da televisão, com o status econômico e social e a popularidade que ela proporciona a uma minoria de eleitos, o conceito de amadorismo entrou em declínio. Todo artista quer ser profissional e se considera profissional, buscando nessa afirmação um ilusório prestígio, mesmo que não tenha condições de viver daquilo que afirma ser sua profissão. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 386)

O fato é que o teatro constituído como empresa tornou-se – e talvez nem pudesse deixar de se tornar – cada vez mais prudente. Prudência no caso exercida não só através do tradicional refúgio da comédia de *boulevard* ou outros empreendimentos declaradamente comerciais, mas também através da adoção cada vez mais generalizada de uma técnica narrativa e de uma linguagem cênica lineares, em que o público condicionado – e como! – pelo código narrativo da telenovela pudesse sentir em casa e à vontade (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 368).

⁹ Verbetes Yan Michalski. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 05 jun. 2009.

Em um dos seus últimos artigos, publicado em 1982 e intitulado *Atores no palco e no vídeo*, Yan expõe discussões sobre os destinos do teatro com o sucesso da telenovela e a ida de atores para a televisão. O crítico relativiza as opiniões e debates vigentes até hoje que julgam a interpretação na televisão padronizada e linear, enquanto o teatro daria mais espaço aos anseios artísticos dos atores, muito embora, a televisão oferecesse salários maiores e popularidade. E ainda alerta que não convém entregar o trunfo do teatro ao “inimigo”:

O teatro é que se cuide. Se a tevê continuar oferecendo aos atores – é verdade que por enquanto a poucos –, além das outras já conhecidas vantagens, também a de um espaço fecundo para realização de gratificantes experiências interpretativas, e se o teatro insistir em negar-lhes, haverá cada vez menos verdadeiros artistas criadores em nossos palcos. (...) Não convém entregar assim de mão beijada ao inimigo o trunfo maior no qual o teatro desde sempre deve grande parte de seu fascínio (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 409).

Sim, a força e poder da televisão podem condicionar o teatro e o fazer entrar em uma inércia para reinventar-se. Mas, é preciso tensionar: também podem representar um desafio para o surgimento do “novo”, como aconteceu com o teatro quando o cinema surgiu: inventou a encenação.

5. O teatro além do espetáculo: um olhar amplo sobre o trabalho crítico de Yan Michalski

A relação de Yan Michalski com o teatro foi além da análise dos espetáculos para a coluna do *Jornal do Brasil*. Mais que jornalista, o crítico era um homem de teatro que, antes de iniciar o ofício de crítico, já exercia atividades como ator e diretor. Depois de iniciada sua carreira no *JB*, foi também professor da Uni-Rio durante 12 anos e, pensando a educação sobre teatro no país, fundou a Casa de Artes de Laranjeiras (CAL). Nascido na Polônia, seu nome original, Jan Majzner Michalski, foi forjado para que pudesse fugir em um navio para o Brasil, depois que os pais foram sequestrados pelo regime nazista.

Assim como Décio de Almeida Prado, que também se tornou uma referência como um intelectual na área de teatro e deixou diversos textos e livros sobre o teatro brasileiro, principalmente no que diz respeito à modernização dos palcos nacionais, Yan Michalski foi autor de reflexões sobre o teatro de sua época. Como Yan Michalski começa a escrever em 1963, momentos antes do início da Ditadura Militar no país, e permanece escrevendo até 1984, ou seja, acompanha todo o período do regime repressor tanto para o teatro como para o jornalismo, sua produção escrita frequentemente aborda as ações da censura e da política da época. Ele deixou, inclusive, dois importantes livros sobre o período de censura nos palcos: *Palco amordaçado* e *O teatro sob pressão*.

Esse envolvimento múltiplo e, como o próprio Yan definia, “visceral” (MICHALSKI, 1984) com o teatro se refletia também em sua coluna, que não analisava apenas os espetáculos, mas também apontava tendências estéticas na comunidade teatral, fazia uma espécie de balanço das produções do ano e abordava problemas na política de incentivo ao teatro ou na produção cultural que poderiam trazer dificuldades ao desenvolvimento das artes cênicas. Ainda destacava problemas de superlotação ou na estrutura das salas de teatro, tanto em suas críticas, como destaco abaixo no texto que comenta o espetáculo *A pena e a lei*, em 1967, quanto no artigo dedicado a comentar as condições impostas por proprietários das salas de teatro, nomeado *O segundo maior inimigo do teatro*, em 1976. Nota-se apenas nesses dois trechos explicitados, quanto tempo nossas salas de espetáculos estiveram em estado precário, mostrando que essa variedade de assuntos na coluna de Yan guarda o caráter de memória que a crítica

possui e possibilita uma noção do teatro da época de maneira mais ampla. A crítica aparece, assim, como um subsídio para a história.

Um reparo importante: o Teatro Jovem não está, hoje em dia, em condições de funcionar como casa de espetáculos. Na noite que assistimos à *A Pena e a Lei*, a chuva invadia completamente o palco, encharcando o cenário e obrigando os intérpretes a inesperadas evoluções de balé aquático. (...) Não é possível que se abuse até esse ponto da desculpa fornecida pelo subdesenvolvimento do nosso teatro! (...) E se recomendamos a todos que assistam à *A Pena e a Lei*, aconselhamos que consultem antes o boletim de meteorologia. Em caso de ameaça de chuva, é melhor deixar para um outro dia. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 85).

Em comparação com os preços que cobram, os donos dos teatros oferecem muito pouco em troca: suas propriedades, com poucas exceções, estão em estado precário, pessimamente conservadas, deficientemente equipadas, mantidas em condições mínimas de conforto e funcionalidade, mas em condições máximas de mesquinha economia para o proprietário. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 245)

Se Michalski afirma que a classe de proprietários das salas de teatro é o segundo maior inimigo do teatro, qual seria o primeiro? Ele mesmo responde no artigo: a censura. No período em que escreveu, marcado pela repressão do regime ditador, Michalski dedicou-se também a pensar as consequências que a censura trazia aos palcos.

De 1964 a 1968, primeiros anos da ditadura militar e antes da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a censura estava incluída entre as medidas que poderiam ser adotadas se "necessárias para a defesa [do regime]" (SOARES, 2009), assim como em caso de estado de sítio. Em dezembro de 1968, com a promulgação do AI-5, assinado no governo Costa e Silva e que dura até o fim do governo João Figueiredo, em 1979, o país passa a viver o período mais negro da ação da censura durante o regime militar. As medidas coercitivas passaram a ser adotadas sem que fosse declarado o chamado 'estado de sítio'.

O AI-5 também instituiu a censura prévia, que implicava a presença de uma equipe de censores nas redações dos jornais que resistiam em acatar as proibições feitas. Essa ação dos censores trazia também uma série de problemas no trabalho de edição, já que com frequência os materiais dos jornais, levados para exame, só eram devolvidos em cima da hora de publicação, no dia anterior, deixando pouco tempo para organizar a edição. Para evitar problemas com censores e prejuízos para o jornal, que chegaram a

ter edições inteiras retiradas de circulação, muitas empresas adotaram a autocensura, ou seja, o próprio jornal desempenhava o papel do censor. A metáfora também se tornou um artifício utilizado pelos jornais para driblar a censura e passar informações aos leitores.

Situação semelhante à dos jornais, acontecia no teatro, com textos sendo submetidos ao exame, que poderia inviabilizar peças pouco antes do momento de estreia. Por acompanhar o clima de esquerdismo, nacionalismo e engajamento político que acompanhava o país, o teatro passou a ser visto como um inimigo do regime e as ações contra a classe artística foram endurecendo. Na época, diversos autores tiveram seus textos censurados, artistas foram presos e companhias tiveram seus espetáculos proibidos momentos antes da estreia. *O berço do herói*, de Dias Gomes, já tinha sido proibido em 1965, antes mesmo do AI-5. Augusto Boal, do Arena, foi preso, torturado e exilado em 1971. Entre muitos outros casos que poderiam encher laudas e laudas de história.

A autocensura e a metáfora também passaram a ser recorrentes para evitar problemas com os censores e transmitir as informações contestadoras ao público.

O Conselho Superior de Censura e do Departamento Federal de Segurança Pública., órgão responsável pelas diversões públicas, fiscalizava não só peças de cunho político, mas também que satirizassem a moral e o decoro, como cenas de nudez e palavrões que chocavam parte da sociedade da época. Um exemplo foi a montagem de *O rei da vela*, dirigida por José Celso Martinez, com o Teatro Oficina de São Paulo e texto de Oswald de Andrade, em 1967.

Com o endurecimento das ações sobre a classe artística após a promulgação do AI-5, passeatas e greves mobilizaram artistas e estudantes, grupos como Arena, Oficina e Opinião entraram em confronto com o governo militar. A cultura passa a ser um instrumento de ação política e social para estes grupos. Vale lembrar que o ‘teatro para rir’ não sofreu grandes incômodos durante o período por não apresentar esse espírito de reflexão e combate. Quanto a isso, Yan comenta que as autoridades deixem claro que o “teatro polêmico não é passível de punições” simplesmente por ser polêmico e alerta que se assim continuar “nosso teatro ficará reduzido a comediazinhas cor-de-rosa, e o gigantesco esforço artístico de toda uma geração de artistas e escritores dramáticos será irremediavelmente destruído” (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 245) . Pode-se notar também nessa frase a separação entre a comédia e o “artístico” e de “ideias”, que comentei nos capítulos anteriores.

O ofício do crítico teatral está justamente neste duplo teatro-jornal, de construção de pensamento sobre o teatro a partir de um espaço de trabalho encontrado no jornal. Ora, com jornalismo e teatro sofrendo pressões da censura, o ofício do crítico passa a encontrar-se em uma situação delicada em sua análise, duplamente cerceada. De um lado, o objeto de estudo do crítico, o teatro, sendo prejudicado com cortes nos textos, vetos ao financiamento de projetos e proibições dos próprios espetáculos ou da encenação de textos ou músicas de artistas considerados ‘inimigos do Estado’. De outro, a presença de censores nas redações, telefonemas e bilhetinhos limitando a livre expressão e análise do crítico.

A proibição de espetáculos e muitas outras obras artísticas prejudicava, então, não só o desenvolvimento do teatro brasileiro, como a própria reflexão sobre a obra de arte. O crítico, ainda que fosse tomado pelo sentimento de revolta que atingia boa parte da população, vulnerável às ações da censura, tinha que procurar uma forma sutil de expressão para resguardar o veículo em que trabalhava e seu próprio objeto de estudo, o teatro, já que as artes passaram a ser alvos de suspeitas do regime. Interpretar os recursos de linguagem que cifravam as mensagens de cunho sócio-político das peças, poderia trazer graves problemas ao teatro e favorecer a ação da censura. Então, o crítico tinha que fazer um trabalho cuidadoso, de forma que pudesse continuar favorecendo, ao menos parcialmente, a reflexão sobre a arte brasileira, sem entrar no jogo da censura, de calar críticos, jornalistas, artistas e a sociedade em geral.

Mesmo com limitações no seu trabalho, Michalski dedicou artigos e mais artigos que possuem valor de memória para a história do teatro durante todo o período da Ditadura Militar, que iam declaradamente contra as ações da censura, com notável argumentação contra essas ações. Indo desde o caso de Isolda Cresta, atriz presa em 1965, antes mesmo do AI-5 e momentos antes de iniciar uma sessão da peça *Electra*, por ter lido um manifesto contra a intervenção estrangeira na República Dominicana. Ou ainda pela censura do texto *O Berço do herói*, de Dias Gomes, em 1965, onde Michalski declara que “o problema da censura está, mais uma vez na ordem do dia. Já manifestamos aqui, várias vezes, o nosso ponto de vista sobre o assunto” e posteriormente pela proibição da estreia momentos antes de seu início.

Esses artigos, que datavam as intervenções da censura e os prejuízos à produção cultural, acompanharão o teatro até depois do fim do AI-5, passando pela situação do mercado e das produções após a abertura, além da liberação de peças como *Calabar*, musical de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Patética*, de João Ribeiro Chaves Neto,

amplamente perseguidas durante a ditadura e intituladas no artigo de Yan como “dois bandidos anistiados em São Paulo”. Michalski definia a liberação das obras proibidas como uma “catártica sensação de vitória do bom-senso contra o obscurantismo”. (PEIXOTO, 2004, p. 347).

Em 1978, após 15 anos de trabalho como crítico teatral, passando durante esses anos - 1963 a 1978 - por todos os altos e baixos da ditadura militar e momentos de grandes agitações políticas do país, Yan Michalski analisa, no artigo *Censura, um mau negócio para todos*, os impedimentos ao seu ofício e realização profissional, alegando um empobrecimento de seu trabalho por ações da censura:

Analisando retrospectivamente esses anos de trabalho, não posso negar a sensação de uma dolorosa frustração, resultante da constatação do enorme empobrecimento que o meu trabalho sofreu em decorrência das limitações que os censores impuseram ao repertório que me era dado ver e analisar. (...) os censores impediram-me de testar a minha capacidade crítica contra um pano de fundo de toda uma série de obras ótimas ou péssimas, que só poderiam ter aguçado essa capacidade; negaram-me a possibilidade de contato com experiências e tendências que só poderiam ter ampliado a minha visão do fenômeno teatral; condenaram-me a milhares de horas assistindo a um teatro emasculado, de vôo controlado, e a outras tantas horas escrevendo sobre esse teatro. É claro que só posso considerar tal interferência como grave handicap na minha formação profissional, com o empobrecimento da minha carreira, conseqüentemente como irrecuperável prejuízo à minha realização como indivíduo, e em última análise como diminuição dos serviços que eu poderia potencialmente ter prestado à coletividade. (MICHALSKI in: PEIXOTO, 2004, p. 289).

Pode-se notar que esses artigos possuem não apenas o seu valor histórico e crítico em relação ao teatro, mas também um caráter noticioso das ações da ditadura de uma maneira geral, o que se torna interessante de perceber neste tipo de coluna que não se resume apenas à análise dos espetáculos e que agrega valor e informação no trabalho do crítico transmitido aos leitores. Talvez, inclusive, a própria idéia de uma coluna de teatro, abordando os assuntos de uma maneira ampla, que envolva tanto demandas do público quanto da classe artística, funcione de uma forma mais completa para a cobertura de teatro frente a matérias e críticas dispersas nas páginas dos cadernos de cultura.

6. Conclusão

A partir do estudo realizado, foi possível perceber que a crítica moderna surgiu junto e voltada para um novo tipo de teatro que surgia no país desde o começo do século XX e, mais explicitamente, a partir de 1940. Um teatro calcado na figura do encenador, na unidade dos signos de um espetáculo. Mas, também, essa nova crítica surge em um momento de transformações no jornalismo, em que os jornais concederão mais espaço para os debates no âmbito teatral. Inicia-se uma cobertura mais densa, para atender tanto a popularidade que o movimento teatral ganhou na época, quanto para um público que se formava nas elites, que desejava uma cobertura mais sofisticada e, assim, o jornal passava a ter uma aura de prestígio na sociedade.

Com uma maior abertura e atenção para a crítica, era possível publicar artigos de até oito páginas, analisando um espetáculo, o que permitiu que a crítica tomasse um caráter próximo do ensaio, como não ocorria na crítica jornalística brasileira em momentos anteriores e como não acontece mais na crítica atual. Dessa maneira, esses profissionais foram tomados pela opinião pública como os críticos heróicos, intelectuais do teatro e, visto hoje com um certo saudosismo na comparação com a crítica atual. No entanto, essa crítica se aproximava do ensaio por um maior espaço e demanda dos veículos sem conseguir alcançar integralmente essas características, transformando-se numa espécie híbrida, e cumprindo o que é possível de ser feito dentro de uma discussão em imprensa não-especializada. E, mais, sem livrar-se de hábitos judicatórios e opiniões tão atacados nas reclamações sobre a crítica.

Ao surgir junto a esse movimento do teatro moderno, esses críticos analisados, que também são advindos das elites, refletem as tensões entre os gêneros da época, sendo claramente a favor do que se passou a considerar teatro moderno e temendo os gêneros ligados chamados de chanchada, que eram tradicionais e populares entre as classes mais baixas no teatro brasileiro. Estes críticos passam a refletir e reiterar uma divisão entre o teatro de arte, marcado pelas ideias e pelo o encenador, e o comercial, marcado pela comédia de costumes e atores famosos. Esta separação entre o comercial e a arte é presente até hoje no olhar do público sobre as produções teatrais e era marcada por uma tensão ainda maior na época do surgimento e consolidação desse teatro moderno, visto como a grande arte. Foi importante perceber essas dicotomias no trabalho crítico para mostrar que o crítico jornalístico, ainda que no período considerado o auge da crítica, não escapa das opiniões, modismos, simpatias e antipatias do seu

tempo. A crítica jornalística no momento analisado situa-se entre o ensaio e a opinião, sendo uma espécie, de certa maneira, indefinida.

O trabalho crítico iniciado por Décio de Almeida Prado, influência toda uma geração de críticos, inclusive, Yan Michalski. Porém, o trabalho de Michalski retoma Almeida Prado, mas vai além do espetáculo. As análises das peças ganham ainda mais consistência, analisando desde os detalhes do texto a cada signo do espetáculo. E fica um legado de artigos que debatem os problemas do teatro, desde a política de incentivo, às pressões e limitações da censura na época da Ditadura Militar para o teatro. Das condições das salas de teatro às tendências e intercâmbios que começam a surgir nos gêneros teatrais. Enfim, ainda que dentro de suas limitações de trabalho e censura, Michalski parecia abordar todo tipo de assunto que cercasse de alguma maneira a produção teatral. Um trabalho visceral, que vai além da coluna no *Jornal do Brasil* e se envolve nas aulas dadas na Uni-Rio, na fundação da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) para crescimento do ensino de teatro no Brasil e nos tantos debates em palestras, congressos e eventos em geral.

Com o trabalho de Almeida Prado e Michalski, procurou-se desmistificar o período da crítica moderna e apontar limitações do trabalho do crítico jornalístico, que não são da crítica atual, mas da crítica jornalística em geral. O lugar do ensaio não é na imprensa especializada, o crítico não consegue fugir de seu tempo para enxergar o momento da arte e fazer uma que marque apenas as “validades” de um espetáculo, como expõe Roland Barthes. E pode-se ousar em dizer que uma crítica isenta não seria mesmo possível, baseado no pensamento de Badiou de que o crítico é um ser-múltiplo, inserido em um mar de opiniões, que são inerentes à toda comunicação. Por outro lado, reduzir a crítica à simples e ácida opinião é também desqualificar o crítico perante seu público como conhecedor da arte e alguém que desvela a arte, tanto para seu público, quando para a classe artística. Reduzir a crítica à opinião é reduzir um trabalho intelectual ao marketing cultural, cabendo a este profissional a tarefa de reconhecer as limitações de sua tarefa e tentar equilibrar isto da melhor forma possível.

Do olhar para o trabalho desses críticos modernos pode-se retirar possíveis caminhos para a cobertura de teatro. Em vez de matérias e críticas dispersas, que se perdem separadas nas edições do jornal, por que não tirar o exemplo de Michalski e buscar pautas diferenciadas que envolvam o teatro de maneira completa, com as demandas da produção cultural, dando voz aos artistas também, revelando o processo de trabalho que foi feito até chegar-se ao resultado final de uma peça?

O papel da crítica jornalística tornou-se superestimado na sua ideia e função e acabou subestimado, perdendo-se nas condições de trabalho, tempo e espaço da imprensa. A efemeridade da imprensa diária não comporta debates amplos sobre a obra de arte, o pensamento denso e a experimentação precisa de tempo. Desmistificando esse papel, abrem-se novos caminhos para o pensamento da cobertura. Afora os interesses do jornal e do público, de saber se a peça é “boa” ou “ruim”, o crítico poderia ser alguém especializado, envolvido no meio artístico, que enxergasse os debates que envolvem a arte e servisse de intermediário entre a arte e o público, como tentou Yan Michalski em seu trabalho e pensamento do crítico como “homem de teatro”. Em vez de reduzir seu papel a resenha de um espetáculo, poderia ter um espaço reservado que reunisse artigos, entrevistas e matérias que dessem voz ao artista, ao teatro e ao público. Aí sim, haveria um espaço no jornal realmente dedicado ao que há de novo no meio artístico e ao debate de ideias sobre a arte.

Ou, então, se nada disso for possível, que o espaço hoje dedicado à crítica se assuma como opinião, sem que o nome “crítica” seja utilizado para travestir o crítico de uma autoridade incontestada em seus juízos. Na crítica, parte-se da ideia de um espaço reservado à construção de inteligência sobre a obra. Se o jornal atribui a esse espaço o nome de “opinião”, deixa-se claro ao leitor que esta é apenas mais uma análise, entre muitas outras possíveis. E, sendo uma opinião, o leitor leigo sente-se apto em também ter a sua.

7. Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Ana Maria. Fundação Calouste Gulbenkian Valente. Lisboa, 2004.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BADIOU, Alain. *Ética: um ensaio sobre a consciência do Mal*. Trad.: Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Rio de Janeiro: Depto. de História/ PUC, 1995.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- FERNÁNDEZ, Olga. Rodrigues. *O Espírito Crítico de Yan Michalski*. Dissertação (Graduação em Comunicação Social, hab. Jornalismo). Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- FONSECA, Patrícia de Almeida. *Ascensão e Queda: dois momentos da crítica teatral carioca*. Dissertação (Graduação em Comunicação Social, hab. Jornalismo). Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- GADELHA, Carmem. *Corpora: investigações sobre poética do espetáculo*. Tese (Doutorado em Comunicação e cultura). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/ UFRJ, 2002.
- GARCIA, Clovis. *Décio, antes de tudo um crítico teatral*. Revista ADUSP. Memória. Março de 2000, p. 93.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *O Teatro do Estudante*. In Dionysos nº23. Artigos especiais. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT/, Setembro de 1978, p. 3.
- MEDEIROS, Christine Junqueira Leite de. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória da crítica no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão, uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O declínio da crítica teatral na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, 1984.
Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Sem título. Palestra apresentada no 7º Congresso da Associação Internacional de Críticos Teatrais. Tel Aviv, 1981.

_____. “Arena Conta Zumbi”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.56-58.

_____. “Atores no palco e no vídeo”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.407-409.

_____. “Censura, um mau negócio para todos”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.286-291.

_____. “Considerações em torno do ‘Rei’”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.106-110.

_____. “Está fácil demais fazer teatro”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.384-387.

_____. “Marat/Sade”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.91-96.

_____. “Mitos e méritos do mamulengo”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.82-85.

_____. “O segundo maior inimigo do teatro”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.244-246.

_____. “O bicho que já pegou”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.59-61.

_____. “Uma temporada de transição”. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.366-369.

PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o Pano: a crítica teatral moderna e sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação). Niterói, UFF, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. "Andorra". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 46-51.

_____. "Black-out". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.182-185.

_____. "Édipo-Rei". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.172-175.

_____. "Farsa com cangaceiro, truco e padre". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.161-163.

_____. "Marat-Sade". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.176-181.

_____. "O Fardão". In: *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.149-151.

_____. *Procópio Ferreira: a graça do velho teatro*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Teatro em Progresso*. Crítica Teatral (1955-1964). São Paulo: Martins, 1964.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Tese (Doutorado em Comunicação e cultura). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/ UFRJ, 2000.

_____. *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950*. Estudos Históricos, Mídia, n. 31. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 2003/1.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad.: André Telles. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Guilherme Dearo Vieira. *O Teatro Político de Gianfrancesco Guarnieri sob a Censura*. Revista Anagrama, n. 2. USP. São Paulo, dezembro de 2008 a fevereiro de 2009.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Censura durante o regime autoritário*. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, n. 10. Disponível em: <<http://www.anpocs.org.br/portal/content/view/full/132/#2>>. Acesso em: 17 mai. 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TARDE, Gabriel. *A Opinião e as Massas*. Trad.: Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Outros:

NORMA, Couri. "O último crítico". In: Revista Piauí, São Paulo, nº 24, p. 58-60, set. 2009.

Enciclopedia de teatro Itaú Cultural. Verbete Yan Michalski. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 05 jun. 2009.

Enciclopedia de teatro Itaú Cultural. Verbete Teatro Brasileiro de Comédia. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 05 jun. 2009.

Enciclopedia de teatro Itaú Cultural. Franco Zampari. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 05 jun. 2009.

“Entrevista de Antunes Filho a Sábato Magaldi”, Programa Primeira Pessoa, Multishow, 30/10/1997.